

LA PROBLEMÁTICA CONVIVENCIA ENTRE LA FORMA
Y EL DISCURSO EN *LOS OJOS DEL ICONO*
DE JOSÉ JIMÉNEZ LOZANO

PEDRO M. MUÑOZ
Winthrop University

José Jiménez Lozano es uno de los ensayistas más originales e independientes de la España actual. Apasionado por la historia peninsular, se le puede situar entre los intelectuales «castristas» (por Américo Castro). Tanto en sus ensayos como en su narrativa se trasluce la necesidad de releer el pasado medieval español y de recuperar una visión no-imperial para su querida Castilla. Jiménez Lozano es un autor brillante y complejo, y los ingredientes heterogéneos de esa complejidad —liberalismo, catolicismo, existencialismo, misticismo...— conviven a menudo en armonía. He ahí uno de los resultados de la subjetividad genuinamente creadora. Pero otras veces, como intento mostrar en este trabajo, los componentes de tal heterogeneidad entran en conflicto, revelando tensiones y estrategias discursivas que sólo se ponen de manifiesto en segundas lecturas.

* * *

Toda demarcación de fronteras entre forma, ideología y discurso constituye, siempre, un ejercicio de arbitrariedad crítica. Pero mantener aquí el «divorcio» —como lo llama Bakhtin¹— entre for-

¹ En los primeros párrafos del ensayo «Discourse in the Novel» (en *The Dialogic Imagination*), Mikhail Bakhtin previene contra la separación arbitraria entre los análisis formales y los ideológicos. Lo que más preocupa aquí al teórico ruso es la tradicional separación entre estilo y género: «... The great historical destinies of genres are overshadowed by the petty vicissitudes of stylistic

ma y discurso, nos servirá de herramienta de análisis para elaborar la tesis central de este artículo: que existe una falta de articulación entre la forma y el discurso en *Los ojos del icono*. Trataremos de mostrar que esta obra es *formalmente* un ensayo en la primera lectura, pero que en lecturas posteriores, descubre un discurso «autoritativo»² y axiomático, es decir, no-ensayístico. Para apoyar esta idea, reagruparemos sus leitmotivos, exponiendo lo que se margina y lo que se omite. Finalmente, replantaremos el discurso como narración —ficción— que se corresponde a unos metarrelatos ideológicos determinados.

Según estos presupuestos teóricos, la forma identificaría el género ensayístico bajo las siguientes características: brevedad, falta de estructura y de método, ausencia de referencias bibliográficas a las citas, originalidad del título, literariedad («voluntad de estilo»), claridad y carácter de texto inacabado. A nivel discursivo lo determinan: la subjetividad, la naturaleza dialogal y, sobre todo, la existencia de un espacio interpretativo entre el escritor y el lector virtual. Ese espacio viene dado por lo meditativo, lo disgresivo, la relación novedosa de hechos e ideas, dejando que el lector «llene los huecos», que responda, dialogalmente, a las sugerencias del escritor. Siguen siendo válidas aquí las ideas de Montaigne, para quien la tarea del ensayista era indagar más que disertar, preguntar y sugerir respuestas, más que ofrecer un cuerpo cerrado de certezas. Dicho en posmodernista, y sin un ápice de sentido despectivo, Jean F. Lyotard ve este género como «una sátira de la experimentación hermenéutica»³. Los recursos retóricos que se le ofrecen al escritor de ensayos son muchos: argumentos, descripcio-

modifications, (...) for this reason, stylistics has been deprived of an authentic philosophical and sociological approach to its problems; it has become bogged down to stylistic trivia;» (259). Este análisis se puede aplicar al género ensayístico analógica pero no mecánicamente, pues las reservas de Bakhtin se refieren, sobre todo, al género novelístico, que con su complejidad formal y discursiva ha contribuido, en parte, a la generación de esa «stylistic trivia». Tradicionalmente, el ensayo ha sido definido con menos dificultades, entre otras cosas, porque la distancia entre autor actual y autor virtual es inexistente y porque en la gran mayoría de los casos, no hay narrador ni personajes. Los problemas de definición del género ensayístico han venido, a menudo, por el otro lado: por sus fronteras con los textos que no poseen literalidad.

² En el mismo sentido en que Bakhtin lo antepone al «internally persuasive discourse» (324).

³ Ver «Philosophy and Painting in the Age of their Experimentation: Contribution to the idea of Posmodernity», *The Lyotard Reader* (190-191).

nes y generalizaciones se pueden entretrejer con analogías y teorías, más o menos novedosas, pero el punto de vista contendrá, normalmente, unos planteamientos con cierto perspectivismo.

La *eficacia* de todo texto ensayístico, es decir, el placer de su lectura, su capacidad de sugerir, la empatía con el lector, etc., dependerá, en buena medida, de la correspondencia entre forma y discurso persuasivo, presentando ambos planos una cierta unicidad textual. Se creará, entonces, un espacio interpretativo entre autor y lector, allí donde convergen los planos ideológico y discursivo. Aquí es donde entra en juego el perspectivismo, que constituye el marco que posibilita la creación de ese espacio dialogal. Muy poco de esto se ve en *Los ojos del icono*, aunque sea una de las obras más ilustradas de este género publicadas en España en los últimos años; ilustrada en los dos sentidos básicos del término, tanto por sus 73 reproducciones pictóricas, como por la formación enciclopédica del autor.

PRIMERA LECTURA: FORMA DE ENSAYO, ERUDICIÓN HUMANÍSTICA

Del primer contacto con el libro y de su primera lectura destacamos: 1) Su decidida voluntad de estilo, ya desde el título; 2) su intertextualidad; 3) su carácter parcialmente semiótico, con casi todo el ensayo construido en base a interpretaciones de las reproducciones de las obras artísticas; 4) su falta de método; 5) su erudición, con profusión de citas —sin referencia bibliográfica— y, finalmente, en el plano ideológico, 6) su humanismo «reaccionario», en este caso, de reacción contra el protestantismo y contra la modernidad.

En su interpretación de las imágenes artísticas, Jiménez Lozano incluirá todos los planos básicos de la aproximación semiótica a las artes plásticas⁴: el propósito inmediato (relación uso-referencia), el propósito histórico, y las funciones social, estética e individual; la relación entre las funciones sociales y estéticas recibe especial atención. Respecto a la función social, Jiménez Lozano reconoce la capacidad organizadora de la vida colectiva que, en el plano religioso, han tenido las artes plásticas. La función y signifi-

⁴ Estos cinco planos semióticos son los que Jan Mukarovsky aplica en su análisis de las catedrales en su *Structure, Sign and Function*.

cado sociales de la imagería religiosa antropomórfica constituirán temas centrales en la primera parte del libro. Vemos cómo en la Edad Media esta función variará en su estatus ontológico. Así, a los iconos de Europa oriental se les atribuye un valor radical como locus transformador de la conciencia, ventana meta-histórica a lo divino. En la Europa católica, por su parte, este tipo de imagería poseía una teleología más rica y polivalente, más «narrativa», religiosa y estética a un tiempo. La religiosidad postmedieval, renacentista primero, protestante y burguesa, después, es comentada desde, y en relación a, esta polivalencia del arte religioso católico-medieval. Pero ello se establece de acuerdo a una jerarquía de valores, a la cabeza de los cuales estarán: la emoción estético-religiosa cuando se trata de arte católico; y un mensaje de contingencia y materialidad, cuando es arte protestante. Pero no nos adelantemos: todavía, en la primera lectura, la existencia misma de varios planos o funciones semióticos, contribuirá a crear una impresión ensayística, de divagación y de espontaneidad.

Desde la primera lectura destaca la preocupación por las transformaciones de la capacidad comunicativa e inspiradora de lo artístico y lo religioso. Este carácter humanista queda delimitado desde dos niveles de análisis: *hermenéuticamente*, en primer lugar, porque el ensayo va mucho más allá de cualquier problema interpretativo, no cuestionando el estatus significador y referencial de los textos e imágenes que se comentan; en segundo lugar, al nivel de los *valores*, porque trata de los temas clásicos del humanismo filosófico: la libertad y la autonomía del hombre frente a los sistemas socio-políticos y frente al mercado, y de la relación de lo creativo con los intereses materiales de tales sistemas. Ejemplo emblemático de humanismo, en esta aproximación inicial al texto, es el capítulo III, «Los iconos del paraíso» donde se plantea la existencia de algún tipo de paraíso como una necesidad existencial, a la vez patética y jubilosa:

Pero tiene que haber habido alguna vez un paraíso. Toda cultura humana ha sido arrastrada en todo tiempo y lugar por esta convicción (...) aunque el hombre moderno, ahora mismo prefiera plegarse a lo dado, que está ahí, y piensa decepcionadamente que, en realidad, no hay un relato fiable e importante en el pasado acerca de que hubo alguna vez un paraíso, ni tampoco hay esperanza racional y creíble de que lo vaya a haber en el futuro (37).

A continuación, Jiménez Lozano pasa a enumerar los pobres sustitutos que el hombre moderno ha inventado para reemplazar el paraíso: la revolución, el «weekend» (comillas del autor), el sexo, etc. Pero este humanismo aparece ya desde el capítulo primero, donde se presenta el arte moderno como una cáscara de aluminio y cristal, empobrecido de valores significadores, nuevo reflejo de una sociedad mercantilizada. En el contexto anti-referencial de las vanguardias... «el hombre ya no necesita a Dios, ni el ejemplo de la naturaleza, ni los rituales de clase o estado, ni el patriotismo»... «Spinoza estaría encantado» (4). Esta visión del papel de las vanguardias nos recuerda la ensayística de Edudardo Subirats⁵, con la diferencia de que en Jiménez Lozano la referencia a la deshumanización se engarza con una preocupación religiosa que está ausente en el escritor catalán.

Finalmente, es significativa, ya en la primera lectura, la ausencia de comentarios sobre lo superestructural, omitiendo, o marginando, referencias a los cambios sociales, económicos, institucionales, etc., que han transformado y son resultado, ellos mismos, de nuevos paradigmas culturales en la historia europea de los últimos siglos. Desde otra perspectiva de análisis social (post-marxista), llama la atención, también, la ausencia de cualquier comentario sobre el tema del poder. Es en este sentido donde el humanismo de Jiménez Lozano se puede calificar de «idealista».

SEGUNDA LECTURA: ESTRATEGIAS DISCURSIVAS

Las otras características señaladas al principio de este trabajo sobre la primera lectura —su carácter a-metodológico y su erudición— apenas requerirán de argumentación crítica o teórica. Pero son éstas, precisamente, las que más contribuyen a la construcción de un texto que se presenta como ensayístico. La formación enciclopédica de Jiménez Lozano se manifiesta en su capacidad de re-

⁵ Para Eduardo Subirats el impulso futurista y de *shock* de las vanguardias ha devenido, históricamente, en un arte frío y deshumanizado. El último producto histórico en este largo proceso es el pastiche descontextualizado de la arquitectura posmoderna. Sobre estas ideas trata gran parte de su obra; las más destacadas: *La crisis de las vanguardias y la cultura moderna* (1985); *La flor y el cristal* (1986); *La cultura como espectáculo* (1988); y *El final de las vanguardias* (1990).

lacionar hechos, épocas y autores, generando una legitimidad académica que encubre posiciones ideológicas fundamentadas en un subtexto apologético. Este nivel discursivo se pone de manifiesto sólo a partir de segundas lecturas. La capacidad de sugerir y relacionar de tanta cita y anécdota, funcionarán, entonces, como estrategias textuales para presentar una ideología que la posmodernidad literaria y filosófica califican de «fuerte». Por «fuerte» incluso aquí dos tipos de explicaciones globales del ser social e histórico del individuo («proyectos liberadores»): la cristiana-católica y la ilustrada. A menudo enfrentadas en el pasado —y aun filosóficamente incompatibles en su sentido más ortodoxo— estos dos metarrelatos constituyen el suelo ideológico, en conflicto, de *Los ojos del icono*. Para nuestro autor, sólo la religiosidad católica parece dar sentido a las cuestiones que a-histórica y existencialmente se ha venido planteando el hombre europeo. Al mismo tiempo, esa religiosidad contribuirá, como inspiración, a la intensidad referencial y a la belleza en la pintura; los ataques contra el vacío del arte moderno se fundamentarán, por su parte, en los ideales humanistas de razón y concordia.

Para explicitar este análisis discursivo e ideológico sobre el ensayo de Jiménez Lozano, procedemos ahora a agrupar y re-ordenar los leitmotivos del texto. A partir de aquí revisamos algunos ejemplos de: a) lo que se dice, explícita e implícitamente, como texto o subtexto; b) lo que casi no se dice, es decir, lo que se minimiza o margina; y, c) lo que se omite. Temas repetidos a lo largo del libro serán: el fracaso de la modernidad, la pérdida de significación e intensidad de las artes plásticas y las consecuencias negativas —en múltiples sentidos— del protestantismo.

Siguiendo en el terreno de lo que *se dice*, las primeras señales de la intensidad de ese humanismo que antes he calificado de reaccionario están en los comentarios sobre «el hombre secular de nuestro tiempo» (19) que, según Jiménez Lozano, pretende disfrutar del arte religioso como mero dato histórico, sin creer en lo que esa imagería simboliza; para el autor castellano esto es absurdo. Las calificaciones negativas de la modernidad en *Los ojos del icono* van mostrando un arcadismo que, implícito o explícito, no queda bien delimitado ni defendido. Así, cuando habla de la psicología después de Freud: «... y ahora nosotros ya sabemos muy bien cuánto valen [los símbolos eróticos] para evitar nuestra condena a lo unidimensional y puramente fáctico que son las cadenas

del castillo kafkiano en que parece haberse convertido nuestro mundo» (7). Hemos perdido hasta el placer de lo doméstico: «el hombre moderno ha renunciado o se le ha hecho renunciar, en cualquier caso, a la casa; ha perdido realmente el sentido de la casa...» (8). Tales ideas nos recuerdan el ensayo de otro escritor cristiano, George Coulton, que se refiere así a los siglos tardomedievales: «... There was in those days a sense of unity in purpose, and a patriarchal simplicity of intercourse between man and man, which we must do what we can to recapture»⁶. Para Jiménez Lozano, con la aparición de la sociedad laica, al perderse la *religio*, desaparece la conexión entre el hombre rural y su entorno vital, perdiéndose la posibilidad de una explicación totalizante y armoniosa, como la que ofrecía la *weltanschauung* católica: «... el mundo entero se había tornado un paisaje extraño» (91). La visión idealizada del pasado implicará, después, una correspondiente visión negativa de la modernidad. Este «descenso» histórico se verá como un resultado inevitable del proceso de secularización que acompañó al protestantismo, primero, y al capitalismo, después.

Pero al hablar de la belleza, Jiménez Lozano no delimita ni define teóricamente esta categoría más allá de la clásica visión del arte como resultado excelso de lo más elevado en el hombre. Lo que él llama «experiencia estética en sí misma» queda caracterizado como «una necesidad humana elemental» (29), y aunque no queda clara la naturaleza de esa «necesidad», si emocional o intelectual, lo que sí es evidente es que su más alta expresión pertenece siempre al terreno del arte religioso. Será la pintura medieval cristiana lo que mejor represente no sólo un mensaje meta-histórico y espiritual, sino también la cotidianidad misma de su tiempo:

El artista románico —para no hablar del mozárabe—, en España ya ha pintado deliciosamente la naturaleza. Y la historia. Pinta el nacimiento de Cristo haciendo que la Virgen sea asistida por una partera, (...) y los ángeles son adolescentes [... con] vestido de época: según el ideal de una refinada corte. Fra Angélico, por ejemplo, quien por cierto, si pintaba de rodillas, como se dice, no era en absoluto un iconógrafo, sino un pintor con sus técnicas laicas: exactamente como Juan de la Cruz en su «Cántico espiritual», no por ningún método angélico se suele decir retóricamente,

⁶ Ver Coulton (471).

sino como todo poeta, con la agonía en la lucha con las palabras (31).

Lucha con las palabras, sí, pero, en todo momento, inspiración religiosa. Después, con el protestantismo, el arte se hace laico y doméstico, quedando privado de esa frescura y esa intensidad inefables que tanto preocupan al escritor castellano. La nueva relación del individuo con las cosas que se establece tras el Renacimiento, y que se plasmará en las artes visuales con un avance espectacular en las técnicas representativas (en el tratamiento de la proporción y la luz, entre otras cosas), tiene aquí una lectura ambivalente. Así, refiriéndose a Velázquez, por ejemplo, las cosas comienzan a representarse individualizadas, «... abandonadas a su opacidad, sin acompañamiento alguno de figura humana» (93). En la narratividad anecdótica de lo representado en la pintura holandesa del siglo XVII: «... la historia está tan ausente como en las investigaciones baconianas» (95). Se minimiza, entonces, el valor documental —inevitablemente histórico— de unas imágenes que nos representan la nueva domesticidad de los mercaderes del incipiente capitalismo. Imágenes en las que tanto el uso magistral de la luz, como la ordenada distribución del espacio, reflejan los valores racionalizadores de la nueva sociedad. Para Jiménez Lozano, en cambio, la «... cotidiana profanidad» (93) ha eliminado no sólo el misterio, como ya señaló André Malraux (refiriéndose precisamente a la a-historicidad del arte medieval)⁷, sino también la capacidad de hablarnos *históricamente* de una época.

Respecto al protestantismo, la impresión de antipatía que ya nos había dejado la primera lectura se convierte ahora, agrupadas las referencias al tema, en auténtica fobia. Aunque con importantes diferencias de método y época, encontramos aquí los mismos presupuestos apologéticos (apología del catolicismo, vía negativa) de la obra de José Luis López Aranguren, *Catolicismo y protestantismo como formas de existencia*⁸. Jiménez Lozano rechazará el pro-

⁷ Según Malraux, el arte religioso medieval no se hacía para transmitir belleza sino misterio; su función era plasmar el signo, no el evento. Cuando Jiménez Lozano toca el tema del misterio como tal (cap. II) lo hace situándolo como algo que «acompaña» a la belleza de la imaginería religiosa, es decir, ambas categorías son partes de una misma forma de concebir el arte religioso. Ver *La Metamorphose des Dieux*, vol. I, partie III, chap. 1 (145-148).

⁸ *Catolicismo y protestantismo como formas de existencia* se encuentra, genéricamente, a medio camino entre un tratado y lo que aquí entendemos por ensayo.

testantismo «como forma de existencia»; como López Aranguren, nuestro autor se centra en los elementos irracionalistas de los fundadores: la conciencia torturada de Lutero, su desprecio por la «lógica» escolástica, su énfasis en las limitaciones morales inmanentes a la naturaleza humana, etc., y concluye en que esas actitudes devienen en una anti-humanidad desconsolada y patológica que afectará la capacidad misma de crear belleza. Para López Aranguren: «Lutero, hombre introvertido, era absolutamente incapaz de ver» (48). En Jiménez Lozano, «... el arte y la naturaleza misma no tienen, para el protestantismo, significatividad alguna... la belleza no es cosa de este mundo y pasa como una sombra» (32).

La marginalización textual funcionará ahora en la desvalorización de la obra de los pintores protestantes: Durero, Carnach, Rembrandt, etc. Sus cuadros ofrecerán un mensaje de muerte en su representación de una materialidad radical e intensamente contingente de la realidad, así como de la triste finitud de todo lo humano. Y el mensaje mismo se hará más poderoso que cualquier preocupación estética. Se llega a decir que durante la Edad Media y el Renacimiento, el arte carece realmente de peso ideológico, que fue la Reforma, primero, y la Contrarreforma, después, como reacción, quienes impusieron esta necesidad propagandística de transmitir ideología: «el “mensaje” católico en el arte, que condiciona a éste, no ha existido realmente hasta el barroco» (32). Para Jiménez Lozano, la imagería religiosa católica previa a la Reforma y a Trento no poseía un contenido doctrinal, era, antes que nada, un «art pour l'art»: «la belleza estaba en las iglesias, en primer lugar, porque era belleza» (35). La posterior superposición protestante de la teología sobre la belleza implica una pérdida de intensidad y de valor en el terreno de la emoción estética, y preparará, para nuestro ensayista, el camino de la iconoclastia del arte moderno, de su obsesión por la pureza y la abstracción de la forma:

... de geometría y negación de belleza sensible [que] han convertido, con frecuencia, a esa pintura en formas plásticas doctrinales, autoritarias, didácticas, planométricas y tan objetivas como las puras cosas mudas abandonadas ahí en

Además de las diferencias de forma, hay significativas diferencias de análisis histórico, como la visión del Renacimiento, que en López Aranguren anticipa la Reforma con su énfasis en volver a las «fuentes». Con todo, ambos autores presentan el mismo *pathos* anti-protestante.

el mundo de lo cuántico y no significativo. Y los hombres son educados, así, en la desconfianza de lo hermoso (...). ¿Y nunca habrá ya algún paraíso? (38).

Estos planteamientos implican varios saltos en el vacío argumentativa y discursivamente. En primer lugar, se condena todo el ámbito histórico y espacial del protestantismo al limbo de una creatividad empobrecida. Y todo ello como consecuencia del irracionalismo de Lutero (que aquí no cuestionamos) y de su incapacidad «anti-humanista» de apreciar todo lo relacionado con el mundo de los sentidos. En segundo lugar, se identifican: arte y pintura, con lo cual se omite cualquier referencia a la tradición creativa de la arquitectura eclesiástica y académica del protestantismo. Y lo que es aún más llamativo, se ignora la gran tradición musical de estas corrientes religiosas, desde Telemann y Bach hasta los cientos de cantorales eclesiásticos de los muy variados protestantismos.

Con ser la relación entre *creatio* y *religio* tema central del ensayo, no encontramos más que una mención a la abundante ensayística protestante que, desde la Ilustración, se ha dedicado a estos temas. Jiménez Lozano comenta la idea de «la realidad autotrascendente» (33) de Paul Tillich, lo que viene a ser una búsqueda de la dimensión espiritual en la pintura, que perdió —para el pensador alemán— todo su poder simbólico en el siglo XIX para convertirse en *realista*. Para Jiménez Lozano «... el arte ha ido, luego, por muy otros caminos» (33), es decir, por los caminos anti-humanistas de las vanguardias. Se deja, además, de lado a los autores protestantes que han «ensayado» desde muchos ángulos (fenomenológico, histórico, psicológico y teológico) sobre la relación entre lo estético y lo sagrado, y que han tratado no sólo de la pintura, sino de la poesía, la danza y la música... por mencionar sólo unos pocos: Jonathan Edwards, William James, Van der Leeuw, Jacob Fries, Rudolph Otto, John Dewey, etc.⁹.

* * *

Añadiendo una última caracterización sobre el ensayo como género, suscribimos aquí las ideas de José Luis Gómez Martínez (de su *Teoría del ensayo*): «... un paseo intelectual por un camino

⁹ Para un estudio general de la ensayística dedicada a la convergencia arte-religión, ver la obra de James A. Martin *Beauty and Holiness*.

lento de contrastes en el que la diversidad de paisajes motiva abundancia de ideas que emanan con naturalidad en el discurso» (68). Pero en *Los ojos del icono* el paisaje se hace pronto sombrío y los contrastes argumentativos o temáticos son tales, si acaso, en la primera lectura; la naturalidad del discurso es más bien apología (del catolicismo), y la conclusión deja poco espacio a la sugerencia. Para mostrar mejor esto, concluimos con una narración. La legítima libertad formal a que nos referíamos al principio del trabajo se ha convertido en una historia lineal e ideológicamente unívoca. Presentados ya los leitmotivos del libro, desplegadas algunas de sus estrategias argumentativas en base a lo marginado y a lo omitido, concluimos ahora reconstruyendo el ensayo de Jiménez Lozano. Y lo hacemos contando una historia, una breve narración. Narración «pequeña» que denota otras narraciones más «grandes», otros metarrelatos. Es una historia de la inocencia perdida. Vendría a ser la siguiente (la parte entre comillas está tomada directamente de la obra de Jiménez Lozano):

Érase una vez un continente poblado de gente feliz que vivía sus experiencias estéticas y espirituales con sencillez pero con gran intensidad. Gracias a la Gran Iglesia podían ver su propia vida reflejada en las imágenes religiosas de las catedrales. Aquella sociedad, básicamente rural, poseía un «... equilibrio, [una] familiaridad profunda que ligaba al hombre (trabajador) con el medio rural en que se insertaba y sobre el que dominaba; (...) apoyo de unos seres a otros, exaltación de una existencia individual (aunque ésta fuera menos consciente de sí misma de lo que sería más tarde) por la red de la cual formaba parte orgánica» (90). Un día, la peste negra dio su zarpazo de muerte y desolación; después, con el Renacimiento, se produjo una recuperación momentánea. La gran caída llegó más tarde, con la exitosa rebeldía de un fraile neurótico. Fue el principio del fin. Los campesinos ya no podían ver reflejadas sus propias vidas en aquellas imágenes maravillosas. Más tarde, de la mano de los que protestaron, es decir, de los protestantes, llegarían los mercaderes y con ellos la representación de lo bello sufriría un golpe mortal. El arte perdió su fuerza simbólica; al mismo tiempo, los pueblos crecieron en tamaño y se convirtieron en lugares inhóspitos hasta transformarse, paulatinamente, en lo que son hoy: ciudades siniestras y grises, pesadillas modernas «de aluminio y cristal».

OBRAS CITADAS

- Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Edit. Michael Holquist. Transl. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.
- Culton, George. *Art and the Reformation*. New York: Alfred Knoff, 1929.
- Gómez Martínez, José Luis. *Teoría del Ensayo*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1981.
- Jiménez Lozano, José Luis. *Los ojos del icono*. Valladolid: Caja Salamanca, 1988.
- López Aranguren, José Luis. *Catolicismo y protestantismo como formas de existencia*. Madrid: Revista de Occidente, 1963.
- Lyotard, Jean François. «Philosophy and Painting in the Age of their Experimentation. Contribution to an idea of Postmodernity». *The Lyotard Reader*. Edit. Andrew Benjamin. Oxford: Basil Blackwell, 1989.
- Malraux, André. *La Metamorphose des Dieux*. 3 vols. Paris: Editions de la Pleiade, 1957.
- Martin, James. *Beauty and Holiness*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1990.
- Mukarovsky, Jan. *Structure, Sign, and Function: Selected Essays*. New Haven: Yale University Press, 1977.